REALIZACIÓN



El montaje radiofónico es la disposición
y combinación de dos o más sonidos
o planos sonoros simultáneos
y/o consecutivos, conforme a un tiempo,
espacio y ritmo en los que cada uno
adquiere su valor por la relación
que establece con los anteriores,
posteriores o con ambos.
Mariano Cebrián Herreros

1.

Palabra, música, efectos sonoros y silencio **se conjugan** entre sí para dar forma a mensajes sonoros. **El mensaje sonoro es** la agrupación y combinación significativa de estos elementos expresivos, la superposición de los niveles connotativo y denotativo, la integración de contenido y forma, de lo semántico y lo estético.
El mensaje sonoro fundamenta su primera razón de ser en su **temporalidad**; tiene una **estructura secuencial**, ininterrumpida, y está constituid por unidades que se suceden unas a las otras en una línea temporal.

Los distintos elementos sonoros se combinan en una serie de yuxtaposiciones lineales en el tiempo y esto se realiza a través del montaje sonoro.
El **montaje sonoro** es la yuxtaposición y superposición de los distintos elementos sonoros (palabra, música, efectos) y no sonoros (silencio) del lenguaje audio a través de distintos procedimientos técnicos, dando lugar así a una totalidad, una unidad de sentido mayor que integra las partes en función del todo.

Al **combinar** los distintos elementos sonoros, el montaje establece una **relación diacrónica y sincrónica** entre ellos. Así, palabra, música, efectos y silencio se van uniendo en el tiempo, sucesiva y simultáneamente, a través de una continuidad dramática. El montaje crea, de esta manera, un relato sonoro. La continuidad dramática del relato audio está determinada por el montaje sonoro y sus **unidades mínimas de significación**: el **plano sonoro** y la **secuencia sonora**.

El **plano sonoro** es, en esencia, un efecto acústico que genera en el receptor la sensación de que existe una cierta ►

distancia entre él y aquellos sonidos que está escuchando. A través de él se introduce una **visión perspectivista de la realidad sonora** (figura /fondo), otorgándole a ésta relieve y profundidad. El plano sonoro se define así desde un punto de vista eminentemente **espacial**.

En la estructuración del relato sonoro, es posible valerse de dos recursos a fin de marcar distancias y definir espacios: la direccionalidad de la fuente sonora y la variación de su intensidad.
Direccionalidad: arriba, abajo, izquierda, derecha, adelante, atrás.
Intensidad: primerísimo primer plano, primer plano, segundo plano, tercer plano, sonido de fondo.

Si el plano sonoro tiene un sentido espacial, la **secuencia sonora** posee un sentido eminentemente **temporal**. Se puede caracterizar a la secuencia sonora como la unidad significativa mínima del lenguaje audio delimitada por la continuidad temporal y a partir de la cual se construye el relato.

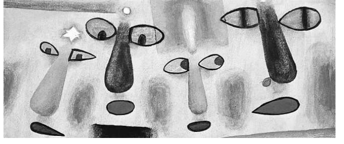
Plano y **secuencia** intervienen, entonces, en la estructuración del relato el cual se organiza en torno a dos ejes: el de la **simultaneidad** y el de la **sucesión**. El primero de estos ejes permite presentar dos o más hechos al unísono al superponer los distintos elementos sonoros que conforman el lenguaje audio. El segundo posibilita, por su parte, el enlace de los distintos elementos sonoros que se suceden en el tiempo de manera yuxtapuesta, es decir, unos tras otros.

Susana Sanguinetti

“plano y secuencia intervienen, entonces, en la estructuración del relato, el cual se organiza en torno a dos ejes: el de la simultaneidad y el de la sucesión”

El dispositivo del grabado y editado favorece el aprovechamiento de los recursos del lenguaje radiofónico y la potenciación de lo que permite el oído.
Lea Lvovich






2.

El discurso radiofónico tiene unas características especiales, fruto de las peculiaridades narrativas que exige el soporte y de la naturaleza de los elementos con los que se trabaja. En la radio existen dos estilos que necesariamente obligan a diferenciar entre la narración improvisada y la narración que corresponde a la lectura o interpretación de un texto. Cada variante representa una **situación comunicativa diferente**, se rige por unas normas específicas, tiene una modalidad expresiva propia y tolera un margen creativo distinto. Los niveles de exigencia y las reglas son muy diferentes en cada caso. No todas las intervenciones radiofónicas están sometidas a un control previo, porque en la radio tiene una presencia importante la improvisación, tanto la natural como la preparada.

"el discurso radiofónico tiene unas características especiales, fruto de las peculiaridades narrativas que exige el soporte y de la naturaleza de los elementos con los que se trabaja"

► La improvisación elaborada se apoya en un esquema orientativo que sirve de guía o de hilo conductor. En ese caso es fácil establecer unas pautas narrativas concretas que definen las líneas de actuación posteriores y permiten orientar los contenidos. En cambio, en la improvisación natural o espontánea no es posible predeterminar argumentos, ni diseñar la evolución de los personajes con anterioridad.

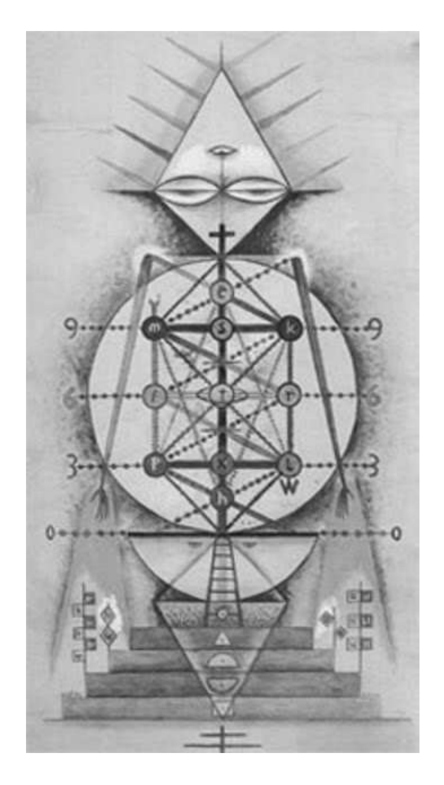
Además del discurso natural y del preparado, **el relato radiofónico exige otros dos niveles de análisis: la dimensión estética y la atención a los contenidos**. En la radio conviven de forma permanente las características formales con el relato de los hechos, y ese doble planteamiento afecta a los programas informativos y a los dramáticos.

El tratamiento formal facilita la comprensión, es un buen reclamo para atraer y mantener la atención de la audiencia y, además, refuerza la credibilidad de los contenidos, mientras que el relato de los hechos debe transmitir la esencia del acontecimiento con la mayor fidelidad posible, tanto en una información como en la adaptación de una obra literaria. Ambas dimensiones se alimentan de forma permanente y recíproca. Lo ideal es que un relato sea atractivo e interesante a la vez. De nada sirve un discurso hermoso, pero vacío de contenido o una propuesta interesante, pero aburrida.

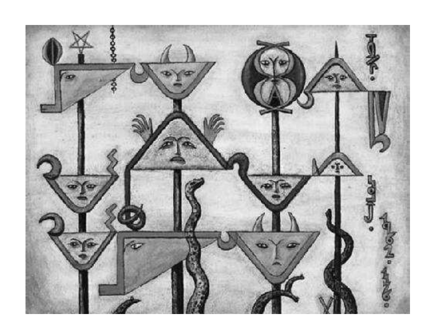
Además de construir relatos coherentes y atractivos, hay que tener presente que van a ser emitidos por la radio, lo cual conlleva unos requisitos muy concretos. Por eso es importante y necesario **conocer las características del soporte a la hora de escribir un guión o de adaptarlo**, para resolver correctamente todos los imprevistos que se planteen.

En la **narrativa radiofónica** es especialmente delicada la construcción y la adaptación de los personajes, así como el reflejo de las evoluciones espacio-temporales que se producen en las escenas de programas dramáticos y en los relatos informativos, debido, en gran parte, a la falta de una referencia visual que ayude a situarlos y a definirlos de forma automática, como sucede en la televisión. Esa carencia es necesario suplirla con las pertinentes descripciones verbales, y en el caso de los dramáticos utilizar el registro adecuado para que el oyente perciba el personaje con sus características físicas y psicológicas.

No se trata sólo de relatar hechos, como sucede en un informativo cuando se cuenta una noticia, sino que hay que recrear situaciones y personajes con la mayor fidelidad posible al texto literario que se utiliza, tanto si está basado en casos reales como si es un relato ficticio. **En una adaptación radiofónica no basta con ofrecer un retrato descriptivo**. También es necesario transmitir a través de la **voz** las sensaciones que definen las características de los elementos que forman el entorno en el que se encuentran los actores. ►



audiocreativa



► La movilidad de los personajes implica un desplazamiento físico en el escenario (alejamiento o aproximación), con la consiguiente pérdida y adquisición de protagonismo. Pero el oyente no lo percibe de forma directa como en la televisión. Esa circunstancia exige un esfuerzo narrativo importante para superar la carencia visual, sin que afecte a la integridad y a la comprensión del relato. El oyente tiene que recurrir a las **imágenes auditivas** para reconstruir mentalmente las escenas que se detallan a través de la narración sonora. Y el guionista debe aportar todos los elementos necesarios para que la descodificación se corresponda con los hechos. Debido a la falta de imágenes, uno de los recursos narrativos más utilizados, como es la elipsis, tiene a veces soluciones complicadas en la radio, mientras que en la televisión se resuelve casi siempre sin mayor problema, a veces incluso con excesiva evidencia.

La narración radiofónica se enriquece gracias a las múltiples posibilidades combinatorias de las diversas fuentes sonoras que se utilizan, ya sean de la misma naturaleza (varias voces) o de naturalezas distintas (voz, música o efectos). Y en esa mezcla heterogénea hay un enriquecimiento doble: por una parte la naturaleza particular de cada fuente favorece la heterogeneidad estética y de contenidos, y, por otra parte, la alternancia de elementos genera ritmo de forma automática.

Los **cambios de plano** de un personaje reflejan movimiento, y también simbolizan distanciamiento espacial o aproximación, con las consiguientes connotaciones que llevan implícitas las cuatro distancias protocolarias: íntima, personal, social y pública. Cada distancia implica una actuación concreta que define las relaciones y el grado de conocimiento mutuo. Pero las complicidades que existen entre los personajes es necesario adaptarlas al lenguaje radiofónico para evitar equívocos. Esas situaciones en la televisión se resuelven fácilmente, gracias al apoyo de la imagen. A veces una expresión facial es suficiente para exteriorizar un sentimiento. En la radio son necesarias otras fórmulas narrativas. La **versatilidad de la voz** también ayuda a compensar esas carencias.

Cada plano tiene una función y un valor específicos, que luego se traducen en significados concretos mediante el proceso de descodificación sonora. Los planos también indican el grado de protagonismo de un personaje y su importancia dentro del relato, así como las distintas transformaciones que experimenta en una acción, y no sólo cambios espaciales, sino también psicológicos.

Trabajar a la vez con la voz, con la música, con los efectos sonoros, con el ruido y con el silencio exige conocer en profundidad esos elementos para que las combinaciones sean fructíferas y no deriven en un resultado contraproducente.

Xosé Soagas

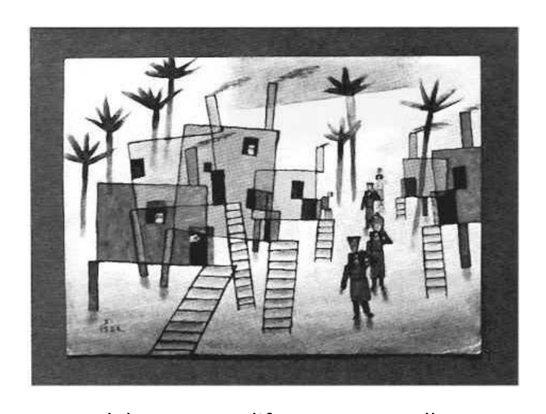
“el oyente tiene que recurrir a las imágenes auditivas para reconstruir mentalmente las escenas que se detallan a través de la narración sonora”

3.

Ver al silencio como vacío, como omisión, es dejar en el lenguaje, en la palabra sólo la posibilidad de ruido. La saturación incontinente de palabras tapa los poros por donde respira lo callado.

A partir de reflexiones de Cecilia Bajour, nos preguntamos, **¿cómo no decirlo todo?**
Sugerir estéticamente usando hasta el límite algunas posibilidades expresivas, por ejemplo, la repetición incesante de un sonido, los juegos del lenguaje, las palabras usadas más allá de su significado.
Ahondar en **propuestas narrativas** que se alejan de lo figurativo y se acercan a la abstracción, relativizando la idea de "copia fiel" del mundo, los "hechos como son", la "realidad".
El recurso de **mostrar una parte del todo**, figura retórica denominada metonimia, es una de las vías para jugar fuertemente con la sugerencia a través de la demora lúdica en brindar la información.
El **juego con los sonidos** se logra en complicidad con la palabra, que debe brindar una oscuridad afín a la sorpresa que se esté tramando. No revelar más que lo necesario en la edición a fin de no quebrar el efecto sorpresa.
La tensión entre lo dicho y lo sugerido o callado no agota las búsquedas estéticas que constituyen la "artesanía del silencio". Existen muchas otras vías de expresión de lo no dicho y es apasionante explorarlas.
Las **elecciones estéticas** que practican un delicado equilibrio **entre lo que se revela y lo que se oculta** postulan un oyente en permanente estado de pregunta, un oyente activo que es invitado a jugar con fragmentos inconclusos de cada mundo.

"no decirlo todo. insinuar.
sugerir. callar. mostrar a medias.
todo arte se vale de este
delicado equilibrio
entre lo que dice y lo que calla.
entre lo que muestra
y lo que oculta"



Una palabra que prolifera, que no calla nunca
y que se arriesga a ya no ser escuchada.
Pegajosa y monótona, apuesta por una comunicación
basada únicamente en el contacto,
poco atenta a la información:
le importa, ante todo, poner de manifiesto
la continuidad del mundo.
Se convierte así, como la música,
en un componente ambiental;
en un murmullo permanente
y sin contenido relevante,
importante tan sólo en su forma.
Andre Le Breton

¿Cómo percibimos lo sonoro del universo? Con todas sus variantes y sutilezas, por cierto. No obstante, ¿podemos enunciar toda la riqueza expresiva que se nos ofrece?
Ruido y **sonido** resultan insuficientes, **alto** y **bajo** dejan por fuera toda la gama de intensidades, distancias, ritmos. Hacer conciente el mundo sonoro que nos rodea supone el desafío de ponerlo en palabras.

Sustantivos: Voz, canto, susurro, silencio, rumor, murmullo, silbido, ronquido, carraspeo, gemido, bullicio, griterío, alboroto, algarabía, chapoteo, golpeteo, repiqueteo, traqueteo, martilleo, pataleo, palmeteo, taconeo, crujido, chirrido, tañido, gorgoteo, rugido, gruñido, mugido, bramido, zumbido, balido, aullido, relincho, rebuzno, ladrido, maullido, arrullo, castañeteo, explosión, detonación, estallido, tiro, cañonazo, trueno, estruendo, etc.
Adjetivos: Cadencioso, sonoro, retumbante, estridente, estrepitoso, inaudible, alto, agudo, sordo, punzante, atronador, armonioso, bajo, ronco, profundo, destemplado, explosivo, estruendoso, etc.

El único silencio que conoce la utopía de la comunicación es el de la avería, el del fallo de la máquina, el de la interrupción de la transmisión. Este silencio es más una suspensión de la técnica que la afloración de un mundo interior. **El silencio se convierte entonces en un vestigio arqueológico**, algo así como un resto todavía no asimilado. Anacrónico en su manifestación, produce malestar y un deseo inmediato de yugularlo, como si de un intruso se tratara. Señala el esfuerzo que aún queda por hacer para que el hombre acceda al fin a la gloriosa categoría del homo communicans.
Pero, al mismo tiempo, el silencio resuena como una nostalgia, estimula e**l deseo de una escucha pausada del murmullo del mundo**. El turbión de palabras hace más apetecible aún el sosiego, el goce de poder reflexionar sobre lo que sea y hablar empleando el tiempo preciso para que la conversación avance al ritmo marcado por las propias personas, y se detenga, a la postre, en el rostro del interlocutor. Entonces el silencio, tan contenido como estaba, cobra un valor infinito.

Surge entonces la gran tentación de oponer a la profusa "comunicación" de la modernidad, indiferente al mensaje, la "catarsis del silencio" (Kierkegaard), con la esperanza de poder restaurar así todo el valor de la palabra.
Cada vez resulta más difícil entender este mundo que la interminable proliferación de discursos intenta explicar. La palabra que difunde la multitud de medios de comunicación carece de relieve, diluida como está en su propia saturación. Impera a la postre una suerte de melancolía del comunicador, obligado a reiterar un mensaje inconducente, esperando que algún día algún mensaje llegue a tener alguna resonancia.

Cuanto más se extiende la comunicación más intensa se hace la aspiración a callarse, aunque sea por un instante, a fin de escuchar el pálpito de las cosas o para reaccionar ante el dolor de un acontecimiento, antes que otro venga a relegarlo, y luego otro, y otro más... en una especie de anulación del pensamiento en un torrente de emociones familiares cuya insistente evanescencia aporta sin duda consuelo, pero acaba ensombreciendo el valor de una palabra que condena al olvido todo lo que enuncia.
La saturación de la palabra lleva a la fascinación por el silencio. Kafka lo dice a su manera: "Ahora, las sirenas disponen de un arma todavía más fatídica que su canto: su silencio. Y aunque es difícil imaginar que alguien pueda romper el encanto de su voz, es seguro que el encanto de su silencio siempre pervivirá".

Andre Le Breton

“la palabra que difunde la multitud de medios de comunicación carece de relieve, diluida como está en su propia saturación”



Cuando un aspecto del sonido cambia, mientras el resto se mantiene constante, llama la atención del oyente: se convierte en figura
Gustavo Basso



Entre música de cámara vienen los seres humanos
al mundo, en ella aprenden que la escucha de la otra voz
es el presupuesto para tener uno mismo
algo que interpretar
Peter Sloterdijk

4.

El significante necesita de la voz en tanto soporte, así como Matrix necesita de los sujetos y sus fantasías, pero no tiene materialidad en sí, y sólo usa la voz para construir nuestra "realidad virtual" en común. Esta operación produce un resto que no puede ser convertido en significante ni subsumirse, desapareciendo en el significado. **¿Cómo podemos buscar entonces esta dimensión de la voz?**

Miremos primero los tres diferentes modos en los cuales, según la experiencia más común, nos tropezamos con la voz que parece refractaria al significante: el **acento**, la **entonación**, el **timbre**.
Podemos tener algún indicio de la voz cuando escuchamos alguien que habla con acento. El **acento** -*ad cantum*- es algo que aproxima la voz al canto, y un fuerte acento nos hace advertir el soporte material de la voz que tendemos de inmediato a descartar. El acento regional es una norma que difiere de la norma imperante, esto es lo que constituye un acento, y esto es lo que lo vuelve obtrusivo, lo que lo hace cantar-. La norma imperante no es sino un acento que ha sido declarado un no-acento en un gesto que siempre trae aparejadas connotaciones sociales y políticas de peso. El lenguaje oficial está profundamente forjado por la división de clases; existe una constante "lucha de clases lingüística" que subyace a su constitución.
La **entonación** es otra forma en que podemos advertir la voz, porque el tono particular de la voz, su melodía y su modulación particulares, su cadencia y su inflexión, pueden decidir el significado. La entonación puede dar vuelta el significado de una oración; lo puede convertir en su contrario. Basta una leve nota de ironía, para que un significado serio se caiga de cabeza.

Otra forma de advertir la voz es a través de su individualidad. Podemos identificar casi infaliblemente a una persona por la voz, por sus particulares características individuales de **timbre**, resonancia, tono, cadencia, melodía, el modo particular de pronunciar ciertos sonidos. La voz es como una huella digital, reconocible e identificable al instante. Esta cualidad de huella digital de la voz es algo que no contribuye al significado, sus rasgos son como una regla carente de relevancia lingüística, son las ligeras fluctuaciones y variaciones que otorgan **marca de individualidad**, un "toque personal". La voz impersonal, la producida mecánicamente (contestadores, computadoras) siempre ha tenido algo de siniestro. La voz mecánica reproduce la pura norma sin efectos secundarios; parecería así subvertir de hecho la norma al servirla cruda. La voz sin efectos secundarios deja de ser una voz "normal", privada como está del toque humano que la voz añade a la árida máquina del significante, amenazando con que la humanidad se fundirá con la iterabilidad mecánica y perderá así su anclaje.

Mladen Dolar

"la voz es como
una huella digital,
reconocible
e identificable
al instante."

Las comunicaciones basadas en la oralidad son situadas y ritualizadas y dependen de la recreación de los destinatarios.
La palabra oral necesita de la "puesta en escena" pero también precisa de destinatarios-escuchas-intérpretes; por lo tanto necesita del control del cuerpo (voz) y de la vocalización acertada.

Dice Beatriz Ammann: La oralidad primaria como experiencia cultural cotidiana, es en la radio, por más "espontáneamente" no guionada que aparezca-, organizada a través de complejas gramáticas tecno perceptivas que la transforman en oralidad secundaria, instalándola como **práctica comunicativa** en el escenario público, como práctica social institucionalizada que remite no sólo a situaciones y roles intersubjetivos, sino también y sobretodo, a lugares objetivos en el campo sociocultural.



La tradición de los relatos
es al mismo tiempo la de los criterios
que defiende una triple competencia:
saber decir, saber escuchar, saber hacer,
donde se ponen en juego las relaciones
de comunidad consigo misma y con su entorno.
Lo que se transmite con los relatos
es el grupo de reglas pragmáticas
que constituye el lazo social.
Jean François Lyotard

"la palabra oral necesita de la "puesta en escena" pero también precisa de destinatarios-escuchas-intérpretes"

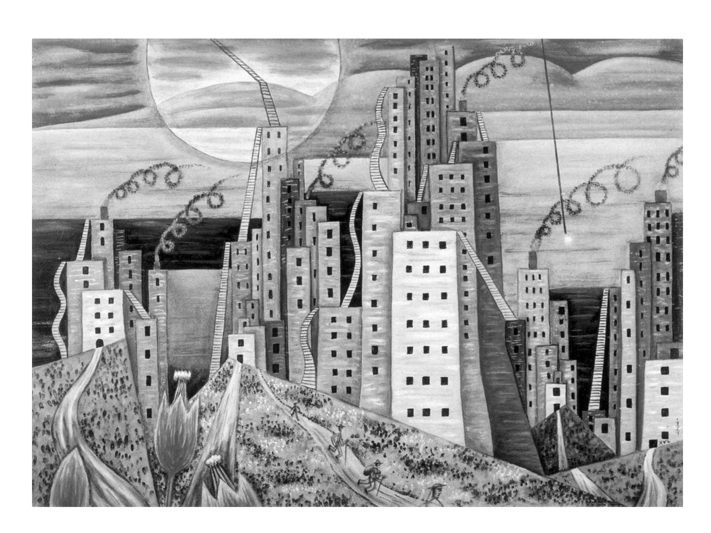
Porque la oralidad radiofónica tiene también el apoyo de la escritura, una escritura particular pensada para ser leída-escuchada que requiere no solo una pragmática escritural sino herramientas de lectura para que parezca como si fuera hablada (según fórmulas planteadas por los teóricos del lenguaje radiofónico) y así **recuperar el cuerpo y la espontaneidad** que se pierde en la escritura.

Susana Sanguinetti

Es verdad que la voz humana es el elemento más versátil de todos los que componen el lenguaje radiofónico o, por lo menos, es el más fácil de adaptar a las diferentes exigencias narrativas que se plantean en la radio. Y esa versatilidad se debe a que la voz procede de un ser con capacidad de pensamiento, con posibilidades de reacción y de adaptación automática a las circunstancias, mientras que las propiedades de los otros elementos (música, efectos, etc.) tienen que ser explotadas mediante la intervención del ser humano.

Xosé Soagas

Por la radio ya no hay historias.
Lo narrativo quedó abandonado en beneficio
de otros procedimientos de predicación,
entre los que se destacan el informativo,
el descriptivo y -en grado menor- el argumentativo
Ricardo Haye



5.

La radio, un medio fagocitado en sus inicios por la escritura, ha recorrido un largo camino en cuyo transcurso las obras radiofónicas se han liberado del corsé de lo escrito y han pasado a sustentarse en los sonidos de la "realidad sensible". Escribir con sonidos para la radio no es escribir en la arena, sino una sugerencia que se hace a alguien que, desde un campo físico periférico, va a ponerse a la escucha.

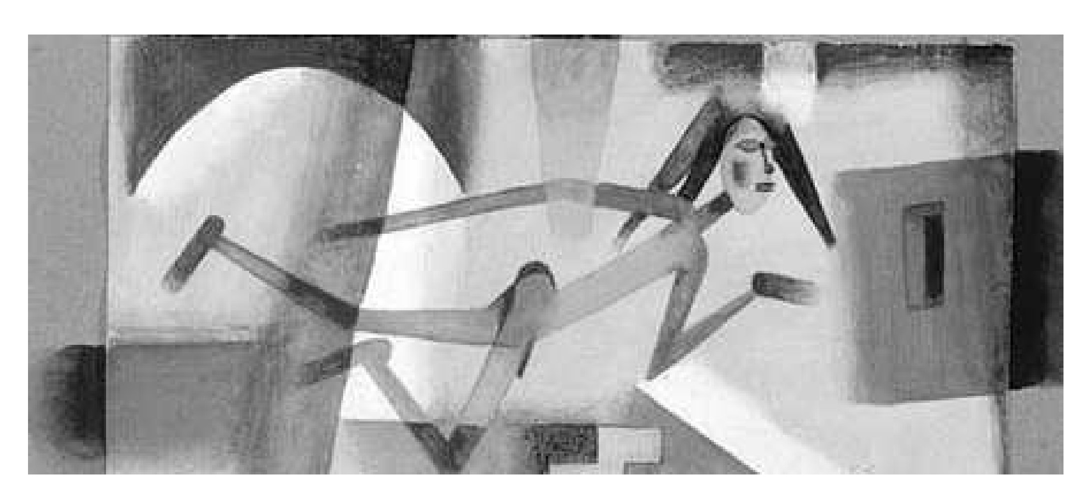
En sus Entrevistas en la radio de 1952, André Breton lee ante el micrófono sus respuestas al entrevistador: las había redactado de antemano. ¿Por un deseo de control, de dominio absoluto del lenguaje? ¿Por desconfianza hacia los riesgos y las imprecisiones del discurso improvisado? De hecho, este apóstol del automatismo psíquico y verbal (del "pensamiento hablado") es antes que nada un escritor. Y hablar ante el micrófono equivale a imprimir un texto en la cinta magnética como si de una página se tratase.

Es cierto que, en aquella época, los programas culturales en la radio (especialmente los que enarbolaban las banderas resplandecientes del "radio-drama" o del "hörspiel", o pieza radiofónica) estaban fundamentalmente al servicio de la escritura, la cual había logrado fagocitar un medio de comunicación que parecía fuera de su alcance. La **voz** desempeña entonces el papel de barquero: con su movimiento expresivo, se esfuerza por animar, con un acuerdo más o menos perfecto, **signos que dormitan**. Cumple una misión semántica y/o musical. Hordas de bienhablados, sometidas a la tipografía tiránica de los "folletos", pasan sin interrupción las páginas de un libro sonoro. Se somete el texto (una "secreción calcificada del pensamiento y sus disposiciones afectivas", según la definición de Antonin Artaud) al recitado fingido y a la ilustración con efectos sonoros, y por lo tanto, a técnicas de simulación. El "estudio Gutenberg" es un espacio cerrado y aséptico que funciona como un taller de "fono-copia", de duplicación, en el que, como si fueran mariposas cloroformizadas, las palabras salen de su crisálida literaria y ejecutan una pavana sonámbula, que a menudo es sólo una "danza macabra".

La irrupción del sonido
Mayo de 1968: «No queda tiempo para la escritura», puede leerse en una pared

René Farabet

"escribir con sonidos para la radio no es escribir en la arena, sino una sugerencia que se hace a alguien que, desde un campo físico periférico, va a ponerse a la escucha"



"Estar a la escucha" significa hacerse copartícipe del mundo, sumergirse en él y abrirse a lo que ocurre.
René Farabet

Existen características predominantes a la hora de construir un relato radiofónico. Se trata de las funciones básicas del lenguaje verbal.
Si el lenguaje verbal, cotidiano, el que hablamos todos los días está lleno de matices y variaciones, ¿por qué habríamos de restarle esa riqueza a la palabra por radio? Al comunicarnos diariamente mediante la palabra nosotros exclamamos, dudamos, interrogamos, aseveramos, ordenamos, persuadimos, informamos, describimos, conversamos, sentenciamos, jugamos con nuestras palabras. Cada una de las funciones expresivas y comunicativas del infinito repertorio que es el lenguaje humano están presentes en la más antigua y permanente forma de comunicación: el lenguaje oral. No limitemos entonces a nuestra voz, a nuestras voces, a informar y opinar.

A la hora de pensar la radio, de producir, de escribir, de improvisar, de planificar, de realizar, de crear, es el lenguaje verbal en toda su riqueza y potencialidad el que debe ser la **palabra** de la radio.

Los sonidos del lenguaje
No debemos olvidar que el lenguaje está formado por sonidos: la "sonoridad" de las palabras, el "ritmo", la "musicalidad" del lenguaje son la materia prima con la cual trabajamos y creamos. Al crear un texto podemos aprovechar, jugar con el doble aspecto del lenguaje oral: el significado y su sonido.
Aprovechar los recursos sonoros del lenguaje: rima, sonoridad (erre con erre guitarra, erre con erre barril), repetición de fonemas, combinación de palabras, onomatopeyas, interjecciones, juegos verbales.

Reiteración: por distintos motivos, algunos sonidos pueden resultarnos hipnóticos. La reiteración de un sonido (gota de agua) puede ser enervante en algunos momentos, adormecedor en otros. La reiteración puede establecer la predominancia de los sonidos sobre las palabras, o, en otros casos, acentuar su significado.

"exclamamos, dudamos, interrogamos, aseveramos, ordenamos, persuadimos, informamos, describimos, conversamos, sentenciamos, jugamos con nuestras palabras"

Pensar, hablar, escribir
Cuando expresamos los pensamientos oralmente o por escrito, los transformamos, no los reproducimos tal como surgen en nuestra mente. No escribimos de la misma manera que hablamos. ¿Por qué esta diferencia? Si bien el instrumento común es el lenguaje, su organización interna cambia según si pensamos, hablamos o escribimos.
Escribir para radio supone un doble desafío, ya que estamos acostumbrados, desde chicos, a escribir para ser leídos. **Escribir para radio es escribir para el oído**, por lo tanto debemos conjugar las características propias del lenguaje oral con las posibilidades de la escritura. ▶

► Hay una serie de patrones gramaticales que nos permien expresarnos, comunicarnos mediante el lenguaje. Estos patrones los utilizamos en función de nuestros modos de expresarnos, que dependen de nuestro propósito o intención (aseverar, formular preguntas, negar, dar órdenes, informar…) y del efecto que queremos provocar en quien nos escucha en cada situación comunicativa. El modo de expresarnos, entonces, determina la organización interna del discurso o del texto en cada acto comunicativo.

Los factores esenciales de la organización del discurso son:
- La selección y combinación de los elementos de cada oración.
- La cohesión entre las oraciones y los párrafos.
- La coherencia del contenido (selección y organización de la información)

Hablar y escribir responden a diferentes organizaciones internas del lenguaje. **La diferencia entre el registro escrito y el registro oral radica sobre todo en:**
- El uso de los verbos
- El uso del léxico
- El orden de las palabras
- La extensión de las frases
- El orden de las frases
- El uso de los nexos: conjunciones y preposiciones.

La palabra **discurso** proviene del latín *cúrrere, cursum*, que significa correr. Esto nos remite al discurso hablado como una carrera de frases pronunciadas a gran velocidad. En cambio, cada vez que apuntamos una idea en forma de frase, nos detenemos, pensamos hasta decidirnos por la forma que le queremos dar entre las muchas posibles.
Precisamente esto es lo que posibilita escribir para la radio. Pensar lo que queremos decir, cómo queremos hacerlo, cuál es la mejor forma que le queremos dar a nuestro discurso, pero apuntando al discurso oral: siempre escribimos para ser escuchados, no leídos. Y cuando leemos, eso debe sonar dicho, no leído.

Funciones del lenguaje

Función expresiva: incluye nuestras emociones, pensamientos y anécdotas personales. A la función expresiva corresponden el monólogo, el diálogo, la carta, la autobiografía, el diario, etc. Relación entre el que habla/escribe y la finalidad del texto: registrar lo que está sucediendo, nos ha sucedido o les sucede a otros.

Función informativo-referencial: nos preocupamos únicamente por informar y no ser ambiguos. Relación entre el que habla/escribe y la finalidad del texto: registrar hechos y datos sin un compromiso de la imaginación. A esta función corresponden el informe, la nota, el resumen, el telegrama, la declaración, la definición, el reglamento, la noticia.

Función informativo-argumentativa: nos preocupamos por defender una tesis y convencer al otro. Relación entre el que habla/escribe y la finalidad del texto: registrar lo que puede, podría o podrá suceder comprometiendo la propia opinión. A esta función corresponden el comentario, el ensayo.

Función poética: utilizamos lo fantástico como productor de la escritura. Relación entre el que escribe y la finalidad del texto: registrar el mundo imaginario, los mundos posibles. A esta función corresponden el cuento, la fábula, el proverbio, el guión, el chiste, la poesía.

Diálogo: posiblemente el diálogo sea una de las formas narrativas más creíbles para el oyente. Da verosimilitud al relato, a la historia, la cuentan los propios protagonistas, sin intermediarios. Es como asistir a una conversación sin que nos vean. Tal vez por eso despierta interés en el oyente. El narrador desaparece y deja que ellos hablen por su cuenta. ►



Se trata de interrogar e interpretar la realidad, refrescando los signos a menudo convencionales que nos envía el mundo, llevándolos más allá de sus límites y aventurándolos, sin quedar apretados en una estrecha redecilla. Cualquier escritura creativa debe ser inaugural, le toca alumbrar el significado y ofrecer nuevas perspectivas.
René Farabet



El primer oyente es el autor. La escucha ocupa evidentemente un lugar central en su enfoque
René Farabet

Lo que conseguimos con el diálogo es que éste "vea" a los personajes-protagonistas a través de sus voces, sin explicaciones adicionales. A través del diálogo transmitimos una determinada información que puede referirse a situaciones, conflictos o personajes-protagonistas. Pero uno de los riesgos es realizar diálogos artificiales, poco creíbles.
Cuando los protagonistas hablan debemos tener en cuenta **qué dicen y cómo lo dicen**. En el diálogo pueden quedar reflejadas muchas características por la forma de expresarse: su adscripción generacional, su nivel social y cultural. Los protagonistas se expresan de acuerdo con las formas habituales entre los de su generación y como hablan en su medio.

¿Cómo hablan los adolescentes? ¿Hablan todos de modo similar? ¿Habla de la misma manera según dónde viva, o lo que haga? ¿Cómo habla un cura, un funcionario político, un niño? ¿Hablan de modo idéntico quienes viven en una gran ciudad que quienes viven en el campo, en Rosario o en Cruz del Eje, en San Rafael, en Villa Ángela o en Laferrere? Idiomas, argots, modismos, tonadas forman parte del lenguaje oral y lo enriquecen. La radio, a diferencia de un medio gráfico, cuenta con la posibilidad de "mostrar" a los protagonistas a través de la voz. ¿Por qué usar un narrador que cuente, si podemos mostrar en forma directa?

Pregunta: Cuando alguien hace una pregunta lo hace para obtener una respuesta. La pregunta moviliza el campo asociativo tanto de aquel que la formula como del que la escucha. Como resultado de una pregunta, caben varias posibilidades: la respuesta inmediata y única, la obvia, la novedosa; para una pregunta puede haber más de una respuesta; asimismo, una pregunta puede generar nuevas preguntas.
Sócrates, origen del pensamiento occidental, se llamaba "mosca", el que incordia. Y para incordiar, desde el pensamiento, de la filosofía, preguntaba. Dice Salvador Pániker: "Sócrates no busca respuestas a sus preguntas, lo que de verdad le importa es preguntar. Cuando interroga a los poderosos sobre el bien, la justicia y la verdad, éstos se ven obligados a reconocer que no saben de qué se trata y, en consecuencia, a deslegitimarse".

"idiomas, argots, modismos, tonadas, forman parte del lenguaje oral y lo enriquecen. la radio, a diferencia de un medio gráfico, cuenta con la posibilidad de "mostrar" a los protagonistas a través de la voz"

► El tono narrativo

El narrador es la voz que cuenta lo que ocurre. En muchos casos, son muchas las voces que se alternan. El narrador adopta la entonación que considera apropiada para conseguir el efecto deseado: ese es el tono narrativo. **Una misma historia varía según el tono con que se cuente**. Es necesario captar las entonaciones en sus mínimas expresiones para transformarlas en voces.

En un relato, podemos contar cosas diferentes con la misma **entonación**, o contar lo mismo de distintas maneras, con diferentes entonaciones. Al hablar, las oraciones se adaptan a una línea melódica determinada. Esta línea melódica es la entonación y está formada por los sucesivos tonos con que emitimos los sonidos y los organizamos en las oraciones.

Desde el punto de vista semántico, según su significado, ciertos tipos de oraciones tienen una entonación propia que las identifica, como sacadas del mismo molde musical.

Los tipos más importantes de entonación son los siguientes:

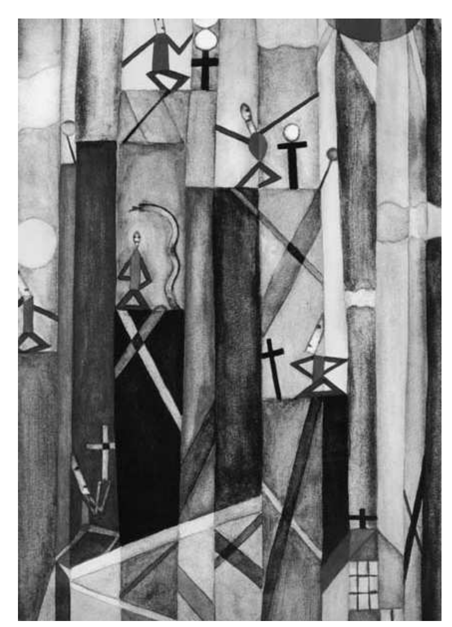
Oraciones enunciativas. Comunican algo afirmándolo o negándolo, enuncian una opinión o una idea.
La sociedad se expresó en las urnas.
No cambió nada.
Oraciones interrogativas. Expresan el deseo de develar una incógnita y lo hacen mediante una pregunta
¿Cuál es la causa de esta situación?
Oraciones dubitativas. Expresan duda acerca de algún asunto.
Tal vez el pueblo se equivocó.
Oraciones desiderativas. Expresan un deseo
¡Ojalá aprendamos de nuestros errores!
Oraciones imperativas. Exhortan o expresan una orden
Concurran a las urnas.
Oraciones exclamativas. Expresan emociones vehementes
¡Qué país, qué sociedad!

La escucha activa es la que arranca el sonido en perpetuo devenir del estado indiferenciado. Más sensible a las disposiciones afectivas que a los conceptos, busca indicios y señales, acosa lo que está inaudito e implícito, disgrega los tejidos sonoros demasiado compactos y hace emerger y parpadear significados inesperados. Es también ella la que renueva la atención y multiplica las llamadas de atención. Es lo que explica que el micrófono sea un instrumento de sensibilidad y deseo, que sirve para trocear una realidad sin costuras, cambia los encuadres y los enfoques, se adapta a los vaivenes sugeridos por la proxémica (ciencia de lo que se considera como lejano y próximo en un espacio) y, por ende, convierte la técnica en una función del pensamiento. El micrófono es una "oreja voladora" y, de alguna manera, la primera pluma del autor, que esboza con esta micro-estilográfica un "borrador de escritura".

René Farabet

Escuchar las voces conocidas y desconocidas que surgen al paso, prestar atención a sus diferentes tonos, es una tarea necesaria para encontrar la voz apropiada del narrador en cada situación. Si nuestro tono es siempre el mismo nuestro discurso pierde matices. ►

No hay muchas formas de escribir "anoche", pero Stanivlasky pedía a sus actores principiantes que lo pronunciasen y lo enfatizaran de cincuenta maneras diferentes mientras el público anotaba los distintos matices de emociones y significados expresados
Marshall Mc Luhan



► En la vida diaria, entremezclamos naturalmente, sin darnos cuenta y sin esfuerzo alguno todas las formas expresivas: nos asombramos, nos informamos, sentimos curiosidad, ejercemos autoridad, dudamos, interrogamos. Sin embargo, al escribir un texto para la radio, o estando frente a un micrófono, nos olvidamos del oyente y ya no conversamos: todas son frases enunciativas y las voces pierden toda su riqueza y potencial.

Hay voces que ironizan, agreden, juzgan, desafían, disimulan, persuaden, ordenan, explican, indican, ruegan, preguntan, dudan, instan, exageran, niegan, afirman, desean, suplican, simulan. Hay voces alegres, tristes, enojadas, cálidas, distantes, emocionadas, seductoras, autoritarias, pastosas, dulces, sutiles, embriagadas, remotas, imaginarias.

Los matices. En función de los matices predominantes, distinguimos distintos tonos.

Tonos veraces: son tonos con un matiz de veracidad.
El **tono imperturbable** narra sin poner en duda ni justificar lo que se está contando.
El **tono confesional** va revelando determinadas circunstancias, esta entonación refuerza la veracidad de lo que se cuenta.
El **tono profético** narra sin ningún tipo de dudas, dando la mayor cantidad de elementos para demostrar que se sabe lo que se dice.

Tonos indagatorios: indican la investigación de los hechos narrados.
El **tono avizor** narra como al acecho de un secreto que se esconde y que se intentará revelar, o manifestando el desconocimiento de una situación que conduce a la averiguación. Se plantea una especie de adivinanza que se resuelve al final.
El **tono revelador** narra la investigación y, casi inmediatamente, el descubrimiento o la comprobación del hecho.
El **tono hipotético** narra planteando hipótesis, conjeturas, con un sentido exploratorio. A diferencia del tono avizor, no se trata de casos cuyo misterio hay que develar sino que el tono se emplea para simular un razonamiento.
El **tono receloso** narra desplegando sospechas, se desconfía, se finge.
El **tono interrogativo** narra incluyendo preguntas. Todos los tonos indagatorios tienen un matiz de interrogación implícito: la interrogación es inherente a la hipótesis o a la sospecha. En el tono interrogativo, la pregunta se explica.
El **tono dubitativo** narra como si no se supiera bien lo que ocurre. A veces, se deja entrever algo extraño, otras, las dudas caracterizan a un personaje, o crean un ambiente de suspenso. ►

Los signos en el 'acto radiofónico' se disponen según morfologías en apariencia análogas a las del lenguaje oral: no obstante, exhiben en su encadenamiento, en sus yuxtaposiciones, en sus mezclas, en la pluralidad de voces, efectos de sonidos, tiempos, ritmos, simulaciones de diálogos o la vacilante convicción monologante de los locutores, las marcas de una circunscripción que acompaña, tal vez inevitablemente, la naturaleza misma del aparato técnico de la radio.
Raymundo Mier



- Ir a la búsqueda de experiencias sonoras ocurridas en distintos lugares es un modo de proveerse de material eficaz para la creación.
- Prestar atención a la sucesión y a la superposición de sonidos nos permite agudizar nuestra percepción.
- Utilizar los sonidos como indicio o señal acentúa el interés y expectativa en el oyente.
- Emplear las palabras no sólo por su significado, sino también por el poder evocador o asociativo de su sonido.
- Jugar con los recursos sonoros del lenguaje, combinarlos entre sí y buscar nuevas posibilidades.

audiocreativa■

► Multiperspectivismo: es la visión del mismo hecho, o del mismo personaje, desde diferentes perspectivas. Cada perspectiva se diferencia de las restantes no sólo por lo que dice, o sabe, sino por el modo en que lo dice, por su tono.
Con las diferentes perspectivas se consigue hacer dudar al otro y que él mismo adopte su propia visión sobre lo narrado. Por otra parte, resuelve el problema de la **simultaneidad**: nos permite contar hechos que ocurren al mismo tiempo, pero en diferentes lugares, o a distintas personas.
Frente a un narrador omnisciente, que todo lo sabe, podemos adoptar la **narración múltiple** que nos permite confrontar diferentes puntos de vista y establecer relaciones entre ellos. Por ejemplo, un accidente es contado por un cronista, una víctima, varios testigos.

La visión prismática: el prisma es un cuerpo terminado por dos caras planas e iguales y por tantos paralelogramos como lados tenga la base. Es además una pieza de cristal transparente que se usa para modificar la dirección de los rayos por reflexión o para descomponer la luz. El diccionario también dice que **el prisma es lo que nos hace ver las cosas de distintos modos**.

“con las diferentes perspectivas se consigue hacer dudar al otro y que él mismo adopte su propia visión sobre lo narrado”

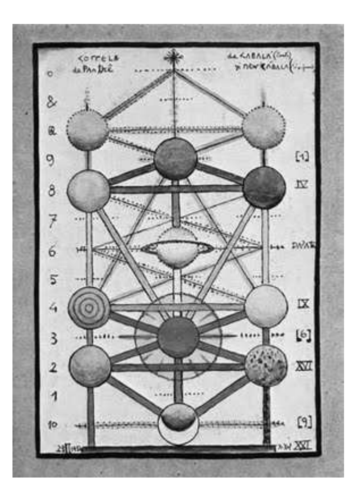
Formas breves
Todas las formas textuales pueden ser eficaces aunque transgredamos las reglas y las utilicemos para otros fines, pero antes hay que conocerlas. ¿Cuál es la diferencia entre aforismo y apotegma? ¿Cómo podemos ampliar el campo de los anuncios publicitarios, las fábulas o las noticias? Inventemos nuevas formas de escribir a partir de las ventajas que ofrece la economía de las formas breves. Lo que ya se sabe es que con la frase muy corta, con el texto muy breve, se consigue una contundencia más inmediata que en el texto largo.

La brevedad narrativa permite el señalamiento de lo que de otro modo no sale a la superficie. Al abordar las formas breves nos enfrentamos con una escritura que no es sencilla, por la exactitud que exige y porque se convierte en una herramienta de la inteligencia. Su dominio nos agudiza la capacidad de síntesis y el ingenio. La idea es que procuremos no usar la fórmula ya establecida, sino innovar dentro del género generando textos con una dinámica propia.

Aforismo y apotegma: son textos convincentes e indiscutibles, de tono profético. Emplean palabras aseverativas y concluyentes (siempre, todos, absoluto), operan con los opuestos y los contrarios, con la repetición, su tono narrativo es como el de la profecía, de advertencia sobre algo que es de ese modo y no de otro.
Máxima: sintetiza la sabiduría sobre algo específico, con finalidad moralizadora, suele usar el paralelismo, su tono es resolutivo.
Refrán: es la expresión de una verdad que se acepta como válida en una comunidad. Los refranes suelen ser verdades demasiado generales puesto que sus presuntas verdades no particularizan. Algunos son contradictorios entre sí.
Anuncio publicitario: informa y seduce. Apela al juego de palabras, empleo de elementos rítmicos, recurre a elementos estéticos o poéticos, tiene un tono narrativo seductor, prometedor, imperativo.

¿Qué pasa si desarrollamos nuestro tema como una fórmula matemática o un caso judicial? ¿Y si lo sintetizamos hasta llegar al lenguaje telegráfico y reducirlo a un telegrama? ►

En todo arte, los medios más elementales y arcaicos son los que permiten conseguir los más profundos y bellos efectos.
Rudolf Arnheim



► **Otras formas**

Leyenda: es una historia que se transmite de generación en generación. Consiste en la narración de hechos increíbles. Sus mecanismos son: la exageración, la personificación, lo prodigioso está centrado en acontecimientos y personajes.
Chiste: su sustancia es el humor (negro, directo, indirecto, sutil, etc.). Sus mecanismos son: el absurdo, el doble sentido, la alteración (decir cosas distintas casi con las mismas palabras), la exageración, tergiversación de palabras o del sentido, la inversión de frases, etc.
Caso: es parecido a la anécdota. La anécdota satisface la curiosidad y cuenta un hecho que ha sucedido de acuerdo con un principio, un medio y un fin. Pero el caso es más complejo que la anécdota. Consiste en una situación de complicada salida. Sus mecanismos son: la exposición de un hecho o la referencia a un personaje-protagonista, apela a la veracidad de la declaración, el esquema de acción, el ofrecimiento de testimonios.
Definición: es un texto construido según la forma de la definición de diccionario y todas sus variantes.
Fábula: es un breve relato dialogado que concluye con una moraleja. Se equipara la conducta del hombre a la de ciertos animales, encarnando los vicios y virtudes humanas.

Intercalar géneros, como en la literatura, enriquece nuestro relato, es un buen dispositivo para conseguir humor, duplicar la fuerza de un argumento, atraer la atención del oyente, darle ritmo a nuestra creación, evitar el tono monocorde, jugar y experimentar.
Carta: el autor o el interlocutor de una carta pueden ser reales o imaginarios. La narración epistolar es eficaz porque moviliza la curiosidad del interlocutor, el narrador establece con él un contacto más directo y confieren credibilidad a lo que se dice. Por otra parte hay tantas formas de escribir una carta como diferencias entre las personas que escriben, sus circunstancias y los motivos para hacerlo. Pueden ser una expresión de deseo, una confesión, la expresión de un conflicto, de amor, una petición.
Cuento infantil: Había una vez…. La división entre lo real y lo maravilloso es difusa: la aventura, lo insólito, lo sobrenatural, la personificación de objetos, lugares reales e inventados, el predominio de la acción son todas características propias de la literatura infantil. Lo más importante: no hay límite para la imaginación.
Monólogo interior: el énfasis está puesto en la intimidad y los pensamientos del protagonista; esto provoca un contacto directo con el oyente. Es todo lo contrario a un discurso explicativo o descriptivo, con frases largas y coherentes. No es monólogo interior el que anuncia gestos a realizar, actitudes, o enumera objetos y acciones.

Las variantes se multiplican:
plegaria ("¡Permíteme, oh señor, que enfrente las tentaciones!"),
declaración ("Yo, Juan X, misógino de nacimiento, sedentario y anarquista, soy tentado con viajes de placer"),
esquema argumentativo ("Argumentación en contra de las aventuras amorosas: vulgaridad, todo el mundo las tiene. Pronosticalidad: cortejo, conquista, enfriamiento, ruptura. Propiedad compartida…"),
enciclopedia ("arte: expresión de la creatividad humana, talento: manifestación esporádica y escasa en el mundo de los artistas…"),
libro de registros (Nombre, domicilio, ocupación, señas particulares….),
biografía, **género teatral**, **poema**, ….
También podemos agregar todos los géneros periodísticos: **noticia, entrevista, crónica, comentario, columna de opinión, relato deportivo**, etc.

Cualquier construcción híbrida nos permite jugar con todas las posibilidades del lenguaje, utilizando un género como base o esqueleto de otro. Por ejemplo, en el molde de una noticia, de un comentario, de un cuento se introduce una receta de cocina, una fábula, un prospecto médico. Los entrecruzamientos son infinitos. Todo registro es válido, las únicas normas a cumplir son las que exigen un texto coherente en sí mismo.

Jugar y crear con todas las posibilidades expresivas del lenguaje.
En un género caben todos los otros géneros y los materiales de todas las artes y las ciencias, de los oficios y las artesanías, de los juegos y la naturaleza. Recurrir sin limitaciones a todos los campos existentes: leyendas, mitos, cine, TV, recetas de cocina, boletos de avión, cartas de vinos, pregones, vendedores callejeros y ambulantes, poesía, teatro, diccionario, enciclopedias, argots, refranes, sentencias, periodismo, relatos de viajeros, canciones…

Andrea Calamari

6.

¿Para qué sirve la música en un relato de radio? Algunos desprevenidos apuntarán que la música se usa como "cortina" o "fondo" para dar "ritmo" a las palabras de algún locutor o conductor. Sin embargo, la llamada "cortina musical" tiene apenas un mínimo potencial en relación al enorme potencial de la música en el medio radial y, en muchos casos, sólo sirve como red de rescate ante la falta de palabras claras o para evitar que el silencio las refuerce y las deje al desnudo.

La música narra, cuenta. Nos sumerge en distintos universos, expresa y genera sentimientos y sensaciones.
Basta con escuchar la música del informativo para predisponernos a "saber lo que pasa en el mundo". Basta con escuchar una música melancólica para tentarnos a sacar nuestra propia melancolía así como cualquier otro sentimiento inherente.
La música -o su falta- nos proporciona como oyentes **predisposiciones sentimentales y sensoriales**.
Ahora bien, la música se graba en nuestra mente y se identifica con recuerdos e imágenes. Lo que a una persona le genera una misma canción no será lo mismo que a otra. A alguien, determinado tema musical le hará recordar un verano. A otro, le recordará cuando esa canción sonaba en el tocadiscos de su padre. Esto pasa con las canciones conocidas, nos trasladan a momentos grabados en nuestra memoria, como si esos momentos tuvieran su propia banda sonora de la película de nuestras particulares vidas.

Sin embargo, la música en un relato tiene el gran poder de transformarse, de resignificarse en función de su combinación con la palabra, con los sonidos y los silencios. De volverse parte de un todo sonoro, nuevo y original, que es cada relato radial.

La música va directo al corazón de los oyentes, también al vientre, a las tripas, a las piernas, a los pies o a los pulmones. Se introduce por los poros de la piel y nos penetra, el cuerpo es su sostén y su impulsor.
He aquí, por tanto, que **la música es una de las herramientas más poderosas de manipulación sensorial** en la radio -y también en la televisión-. Ya que va directo al cuerpo de los oyentes, sin pasar por la racionalidad, puede generar todo tipo de sentimientos y



Escuchar la música desestabiliza la psicología del auditor, ya que debe constantemente remitirse a su memoria y a su facultad de proyección y expectación
Herman Parret

sensaciones adversas. Por ejemplo, una información sobre una manifestación popular sobre una música de terror plantearía subliminalmente la sensación de peligro sobre la misma.
La palabra puede estar relatando algo y la música puede generar al mismo tiempo todo un mundo de sensaciones que automáticamente el oyente sobreimprimirá sobre el texto. Pero así como es una herramienta poderosa para generar sentimientos y sensaciones adversas, también lo es para lo contrario. **Cualquier relato, ya sea de la realidad o de la ficción, puede obtener, por medio de la música sabiamente situada, un vuelo poético, una belleza única.**
Imaginemos un informativo con música de Bach. Imaginemos un análisis político con música de salsa. O una crónica de un crimen pasional con música de bolero. Y confirmaremos el **rol narrador de la música** y su influencia en el mensaje.

La radio es un medio sensorial antes que racional. Por lo tanto, quienes hacen radio y saben del poder de la música en ésta y la usan sabia e intuitivamente, se convierten en artistas de radio, cuyo lenguaje se podría definir sin temor a equivocarnos como el arte de combinar los sonidos.

Marcelo Cotton

La música es un elemento expresivo sumamente importante del lenguaje audio ya que, como reconoce Balsebre, la música no sólo despierta o genera imágenes sino que además desempeña un papel central en la **organización del relato sonoro**. ¿Por qué? Porque con ingredientes musicales tales como el ritmo y la melodía se puede denotar el movimiento y el color; mientras que con la armonía, se puede expresar la profundidad espacial (figura / fondo).
La melodía, en tanto ingrediente musical, constituye un factor de vital importancia en la estructuración del relato sonoro. En la continuidad discursiva o dramática que concreta el texto sonoro, ella desempeña una función expresiva decisiva dado que establece **relaciones semánticas** y **espacio-temporales** entre las distintas **secuencias sonoras**. (Armand Balsebre, 1994. Pág. 109)

Ahora bien, si bien es cierto que la música, en tanto elemento expresivo del lenguaje audio, tiene la capacidad de despertar o generar toda una serie de imágenes sonoras y de **estructurar en gran medida un relato sonoro** dado, también es cierto, como señala Balsebre, que gran parte de dichas imágenes están determinadas de alguna manera por lo que él denomina "asociaciones estereotipadas". Para el autor, con frecuencia se asocia una música a cierta imagen y movimiento afectivo porque imágenes similares ya habían sido antes sugeridas por trozos musicales semejantes difundidos a través de medios tales como el cine y la televisión.

Ricardo Haye agrupa las funciones de la música bajo los siguientes títulos:
Función gramatical: la música actúa como un sistema de puntuación: puede utilizarse para establecer una pausa, para separar, o bien, para enlazar dos ideas afines.
Función descriptiva: cuando asume esta función, "la música describe un paisaje, ubica la escena de la acción, el lugar donde discurren los hechos"
Función expresiva: la música se emplea para ambientar, crear una determinada atmósfera, suscitar cierto clima emocional. Para el autor, "es la referencia de la angustia, la alegría, la ansiedad, la desesperación, el terror y, en general, de las sensaciones y estados de ánimo. (...) esta función atiende a los sonidos "subjetivos", esos que no están sonando pero que uno se imagina que podrían acompañar determinadas circunstancias."
Función complementaria o de refuerzo: en este caso, la música se utiliza no para añadir significados, sino para remarcar, acentuar o enfatizar una palabra o frase.
Función comunicante propiamente dicha: esta última función es la que remite al tema musical integral, completo, que ejerce la comunicación por sí mismo.

Susana Sanguinetti

La música genera sonidos, pero también relaciones con otros.
Y los sentidos son fundamentales a la hora de pensar
las interacciones sociales.
Lea Lvovich



La obra no es reductible a la adición y la yuxtaposición de los distintos elementos que la componen, es una entidad nueva, creada por las relaciones que mantienen los elementos entre sí. Por citar un ejemplo antiguo, ensambladas de otra forma, las tablas de madera del navío de Teseo (un "galeote" de tres remos) hubiesen podido servir para la construcción de un chalet o un puente.

René Farabet

7.

El relato es una de las estrategias discursivas de la historia de la humanidad y una de las más difundidas en todas las sociedades. Precisamente desde tiempos inmemoriales el hombre ha tenido la necesidad de narrar de "contar" sus experiencias, estados de ánimo y tensiones humanas. Esta necesidad de decir, hablar, escuchar, de percibir y sentirse percibido se podría rastrear desde las culturas orales primarias hasta nuestros días. Es a través de la instancia oral en donde se concreta lo imaginario que funciona a modo de reconocimiento y de integración social, que a su vez permite vislumbrar puntos en común y referencias mutuas.

En un primer momento los avances científicos relacionados con la electricidad y el magnetismo permitieron recuperar la oralidad. Se trata, como se había explicitado anteriormente, de la oralidad secundaria proyectada a través del teléfono, fonógrafo, la radio y la televisión. Así a través de la electrónica, la palabra cantada y hablada ha recuperado el terreno eclipsado por la escritura y la imprenta.

Si bien fue el alfabeto el que originó la primera modificación perceptiva, fue la tecnología electromagnética a través de la radiodifusión la que propició remozar la oralidad y desplegar un **nuevo hábito de percepción**. Estos nuevos modos de sentir producen también otra forma de ensamble entre los propios sentidos y en la interacción social.

Precisamente la introducción de una tecnología en una cultura, los sentidos sufren una alteración, ya no se siente de la misma manera. En ese sentido Mc. Luhan define como "experiencia muy intensa" la aparición de la radio y la electricidad. Para el teórico canadiense la invención es una traslación de una clase de espacio a otra. Esa traslación puede estar constituida por formas espaciales denominadas medios de comunicación, con propiedades únicas que inciden sobre los otros sentidos o espacios en forma única. (Mc. Luhan 1968: 72).

Los medios masivos de comunicación coadyuvan a la configuración del presente social, interpretado como un lugar dinámico en donde se entrelazan procesos, políticos, económicos, culturales y sociales. Así se

"a través de la electrónica la palabra cantada y hablada ha recuperado el terreno eclipsado por la escritura y la imprenta"

infiere que a través de los medios de comunicación se pueden desplegar acciones de interacción que promuevan rescatar y redescubrir expresiones del imaginario popular.
Desde esa perspectiva se destaca la **fuerza expresiva de la radio**, que a través de una readecuación a las características del lenguaje radiofónico, podría recuperar piezas narrativas pertenecientes a la tradición oral como cuentos, mitos y leyendas. De este modo se acude a un medio oral por antonomasia como la radio, entendida como un medio en permanente interrelación con los procesos culturales y con el tejido social en donde emisores y receptores tienen como función la producción de sentido.

La **sensibilidad para la creación e imaginación** fue recuperada en gran parte por la radio, que con sólo el sonido ha llegado a comunidades urbanas y rurales, letrados y analfabetos, oprimidos y opresores, en grupo y en soledad, todos, juntos y dispersos, pero a la vez unidos por el sonido y la imaginación. En definitiva la narración es lo que nos hace sentir vivos, y la radio es vida y narración al permitirnos vivir y revivir el espacio de lo imaginario.

Daniel Toledo

Las características narrativas del relato radiofónico están definidas por la diversidad de los elementos que componen el mensaje. La dimensión sonora de la radio implica unas peculiaridades que la diferencian de los demás soportes y, al mismo tiempo, condicionan la construcción del relato.

Xosé Soagas